



## Sin fronteras

■ Escribe **MANUEL YÁÑEZ MURILLO**

(España). Profesor en el Observatorio de Cine, Barcelona. Crítico cinematográfico en *Miradas de Cine* ([www.miradas.net](http://www.miradas.net)) y *Noticine* ([www.noticine.com](http://www.noticine.com)). Redactor de la revista *Letras de Cine* y de la publicación digital *Tren de Sombras* ([www.trendesombras.com](http://www.trendesombras.com)). Colaborador de las revistas *Fotogramas*, *Film Comment* y *Cahiers du Cinéma* España. Forma parte de la directiva de la Associació de Crítics y Escriptors Cinematogràfics de Catalunya, filial de FIPRESCI.

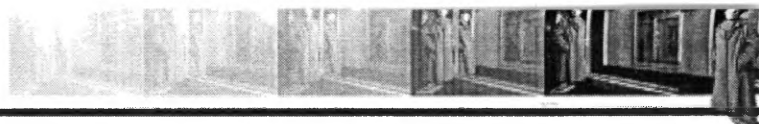
En una entrevista aparecida en la revista británica *Empire* en enero de 2004, con motivo del estreno en Inglaterra de la película *American Splendor* (Idem, 2003), Joyce, esposa de Harvey Pekar (interpretados en la película por los actores Hope Davis y Paul Giamatti), comenta amablemente: «Oye cariño, ahora nuestras vidas han sido justificadas. Han hecho una película sobre nosotros. Ahora somos reales».<sup>1</sup>

Ficción y realidad, documental y ficción, ficción y no ficción, registro y representación, verdad y mentira. No parece haber consenso en los términos adecuados para referirse a la aparente escisión que delimitaría al cine en ficción y documento. A lo largo de la historia, se ha instaurado la convicción popular de que existe un cine de ficción construido a partir de la imaginación de un creador, y otro cine fundamentado en la captura de una realidad determinada. Todavía después de un cine de la modernidad, que mediante movimientos nacionales y nuevas olas cinematográficas proponía imbricar los conceptos de documental y ficción, el modelo que propugna la diferenciación del cine en dos mitades ha seguido imperando.

El cine, el arte más cercano a la realidad (su naturaleza fotográfica lo hermana esencialmente a lo visible y lo real), vive tiempos convulsos.

---

<sup>1</sup> «A new kind of hero», en *Empire*, N.º 175, enero 2004.



Inevitablemente ligado a los cambios sociales, comparte las dudas y confusiones de un mundo poblado por imágenes cuyas formas de poder (económico y político) han transformado su naturaleza hasta convertirla en parte esencial de la realidad en que vivimos. Hace tiempo que el cine perdió su estatus de principal posibilidad de expresión audiovisual. Ahora se encuentra vagamente situado entre múltiples formas de ocio, cultura e información que pelean por consolidarse como primeras en una jerarquía que les asegure el poder popular, político y económico.

Estos dos puntos—su ontología y su estatus social—son los ejes fundamentales del debate actual acerca de la existencia o no de fronteras que separen la representación y la realidad, la ficción y el documental. A continuación rastreamos el cine de los últimos años en busca de obras y autores que nos desvelen las claves o generen nuevas incógnitas sobre nuestro dilema.

### La doble naturaleza del cine

Una de las figuras que en los últimos años más ha aportado a la reflexión acerca de la naturaleza de la imagen cinematográfica es Abbas Kiarostami. La obra del cineasta iraní supone una de las más brillantes y misteriosas reflexiones sobre los mecanismos mediante los cuales el cine mira y se relaciona con la realidad, en un acto tanto de respeto y fidelidad como de manipulación y transfiguración de esa verdad. Las películas que mejor ilustran la cuestión son las tres piezas que conforman la conocida como «trilogía de Koker»: *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khned-ye dust kojast?*, 1987); *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1992), y *A través de*

*los olivos* (*Zir-e derakhtan-e zeytun*, 1994). Tres obras que forman un juego de espejos deformantes a través del cual se van revelando, paso a paso, los mecanismos de reconstrucción que regían la creación de la pieza anterior. Porque en cada nueva película, lo que en la anterior era tratado como una verdad transparente se nos manifiesta como una representación, una reconstrucción, una simulación. Así, cada película transforma el recuerdo y la naturaleza de su predecesora, cada paso supone un nuevo avance en nuestra pérdida de inocencia con respecto a la condición realista de las películas que forman dicha trilogía. En cada paso hacia el abismo, cada personaje, cada situación planteada con la apariencia y la estética propias de un proceso de captura de una cierta esencia de la realidad, se nos presenta como una completa ficción, como el resultado de un detallado proceso de construcción. Sin embargo, a pesar del efecto corruptor que conlleva cada paso adelante, se nos va desvelando simultáneamente la certeza de que, a pesar del deseo de control absoluto que pueda tener un creador sobre su obra, es inevitable la filtración de los ecos procedentes de una realidad superior, esa realidad que el cine no puede esquivar, ya que es la materia prima a partir de la cual se nutren sus imágenes. El azar se convierte en la manifestación más palpable de esa verdad detrás del mecanismo. Kiarostami construye sofisticados juegos narrativos que, apoyados sobre la repetición y el rigor formal, parecen acorralar a sus personajes en estructuras herméticamente cerradas. Pero, al mismo tiempo, y gracias a esos mismos mecanismos de control, sus películas se abren a lo imprevisible, dejándose guiar por las misteriosas

reglas del azar. Las largas tomas, el movimiento continuo y una cierta tendencia a alejarse de sus personajes para que disfruten de la libertad de los espacios abiertos, persiguen la manifestación de la presencia de lo misterioso e inalcanzable como esencias de la realidad.

Otro artista fundamental para la definición de las coordenadas en las que se plantea el presente debate es Víctor Erice. Su obra *El sol del membrillo* (1992) reflexiona con brillantez y clarividencia acerca de la supuesta escisión del cine en dos partes. Así, como afirma Santos Zunzunegui, *El sol del membrillo* es «una prodigiosa síntesis entre Lumière –el documental, la observación, la fascinación primigenia por el puro fluir del tiempo– y Melies –el escamoteo, la magia, el juego de manos–».<sup>2</sup> El último largometraje de Erice es una demostración de cómo la voluntad y el genio de un creador pueden derribar el muro que separa documento y ficción. Erice centra su mirada en el meticuloso intento de Antonio López por fijar el tiempo en su obra, la reproducción realista de un membrillero. Del contraste entre el trabajo del pintor (delante de la cámara) y el cineasta (detrás) veremos surgir con claridad los trazos que perfilan las reflexiones de este último. Mientras López pretende capturar un momento muy determinado en su obra, Erice parte del fluir del tiempo cinematográfico para desmenuzar la realidad. Sin embargo, su ambición como pensador cinematográfico encuentra en la mera captura de lo visible un límite que debe superar, por ello acude con naturalidad a la ficción, a lo onírico, al sueño. Es en el terreno de la ensoñación, recreado por Erice en la parte final de la pelícu-

la, donde el pintor afirma: «desde el lugar donde observo la escena, no puedo saber si los demás pueden ver lo que yo veo», y Zunzunegui nos advierte de la intención de tal enunciación: manifestar «la conciencia de la dificultad para aunar la certeza de la propia visión con la de los espectadores».<sup>3</sup> Erice utiliza la ficción para completar el discurso sobre su trabajo con relación a la realidad. Es en el sueño, en un gesto de aparente infidelidad al método documental, donde el director modula su reivindicación de la unicidad de la perspectiva del artista y de la libertad de la mirada del espectador.

Lo anterior contrasta violentamente con uno de los fenómenos propios de nuestro mundo actual, en el que ciertas imágenes (arropadas por poderosos intereses, desde industriales hasta políticos) han adquirido el valor de verdades universales, se han erigido como realidades incuestionables. Esto nos lleva a nuestra siguiente parada, la «era de la sospecha».<sup>4</sup>

### La «era de la sospecha». La estética del documental en la ficción

En su libro *Fábulas de lo visible*, el crítico Ángel Quintana plantea cómo

(...) en la «era de la sospecha», la realidad ha pasado a transformarse en algo absolutamente impenetrable y la visión del horror ha pasado a estar condicionada por una serie de decisiones políticas y económicas.<sup>5</sup>

Según sus palabras, parece constatarse que debatir sobre los mecanismos para la represen-

<sup>2</sup> Zunzunegui, Santos, «Lo viejo y lo nuevo. La reinención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX», en *Revista Otrocampo*, s.f.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Término acuñado por Ignacio Ramonet, director de *Le monde diplomatique*, en *La teoría de la comunicación*, 1998.

<sup>5</sup> Ángel Quintana, «La Realidad Suplantada», en *Fábulas de lo visible*, 2003, p.258.



tación o captura de una realidad determinada es, hoy en día, barajar discusiones que abarcan ámbitos tan diversos como la estética, la filosofía o la política. Quintana expone dicha reflexión en el marco de su disertación acerca de cómo la actitud de los medios de comunicación ha propiciado el surgimiento de una actitud de desconfianza y escepticismo del espectador actual con respecto a una realidad que se sospecha suplantada. El poder de estos medios y el bombardeo indiscriminado de imágenes a los que se ha sometido al espectador actual, han terminado otorgando a ciertas imágenes el estatus de representación fidedigna de la realidad. De esta manera, cuando Steven Spielberg se plantea reconstruir el desembarco aliado en Normandía en el inicio de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), «la cámara recoge la crueldad del combate igual que lo haría una hipotética cámara de televisión, situada junto a la tropa americana».<sup>6</sup> El mecanismo escogido para dar más verosimilitud a la reconstrucción es revelador. El cine ha perdido la autonomía para crear su propio canon formal y acude a la televisión en busca de una estética que el espectador ya asocia a un proceso de captura de la realidad. Encontramos también en otra muestra de cine popular norteamericano el poder de la tecnología para transformar y falsear un documento histórico perteneciente a la nueva fuente de transmisión de la realidad, la televisión. En *Forrest Gump* (Idem, 1994) Robert Zemeckis nos demuestra que es posible manipular un documento sin que ello afecte su credibilidad. Toda la configuración escénica de los encuentros de Gump con Kennedy, John Lennon o Nixon nos remite a unas formas de imagen y puesta en

escena asociadas a lo real. Tanto es así que es muy posible que, si las imágenes originales, los personajes y el actor no fuesen tan populares, el resultado del trucaje digital nos podría haber parecido verosímil. Más allá de las pretensiones lúdicas y el carácter simpático de este caso particular, es innegable que puede llevar a abrir una grieta en la confianza del espectador hacia las imágenes.

En este marco de representación podríamos considerar el nacimiento de una nueva conciencia, la pérdida de inocencia del receptor de imágenes, una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica, como los principios de la percepción del espectador. Podemos percibir un sutil pero fundamental cambio en los ejes del diálogo entre ficción y documental. Nos encontramos ante un nuevo marco de discusión: mientras antes la discusión pivotaba alrededor del concepto de verdad, ahora el conflicto para el espectador es valorar la verosimilitud de las imágenes. Ya no se trata de diferenciar entre verdad y mentira (la realidad es impenetrable), ahora se trata de distinguir entre verosímil e inverosímil.

Ante esta situación, ¿puede un creador que pretende reflejar una realidad determinada pasar por alto las coordenadas que configuran el nuevo e informe código para la representación, reflejo o reconstrucción de la realidad?, ¿puede este creador ignorar que la imagen ha pasado a formar parte integrante del mundo real? Una nueva imagen cinematográfica contaminada – tanto por la influencia de la televisión, como por su propio pasado de experimentación – con la idea del falso documental no puede ignorar su nueva condición: debe asumirla y darse cuenta

<sup>6</sup> Ángel Quintana, *op. cit.*, 2003, p. 279.

de que, desde la autoconciencia de su propia fragilidad, puede remover y desajustar los resortes y prejuicios de su nuevo espectador.

Michael Winterbottom, director británico que inició su carrera en el mundo de la televisión, es uno de los creadores que mejor ha trabajado sobre la conciencia del nuevo estado de la imagen cinematográfica. Tras practicar una estética documental en películas anteriores, como *Welcome to Sarajevo* (1997) y *24 hour party people* (2001), con *In this world* (2002), ganadora del Oso de Oro de Berlín a la mejor película, construye uno de los más hábiles ejercicios de filme fronterizo entre documental y ficción. Winterbottom se muestra consciente de todos los «intercambios y promiscuidades»<sup>7</sup> posibles entre ambas formas de expresión y de la riqueza que puede suponer la permisividad a la hora de violar los códigos que definen ambos estados de la relación imagen-realidad. Para ello, utiliza un mecanismo ultrasofisticado: para derribar el muro de prejuicios que nubla la mirada del espectador, el director decide emplear un formato documental cuyo resultado debería ofrecer un reflejo limpio de la realidad, ese mismo reflejo del que ya no es posible fiarse. Entonces, se nos irán poniendo, una tras otra, trabas a la verosimilitud de la construcción narrativa que se nos presenta. Vamos descubriendo incompatibilidades entre la pretensión documental del filme y la posición de privilegio del realizador; fluimos de la interpretación del texto como una captura de lo real a la certeza de estar ante una reproducción de la misma, una reconstrucción de la realidad. Nos encontramos ante la duda sobre aquello que se ha converti-

do, por la propia experiencia, en algo sospechoso. Dudamos de que lo que estamos viendo sea un auténtico documental cuando los códigos que maneja el documental se hayan claramente desvirtuados. Esta especie de doble negación es, en la práctica, una herramienta de liberación total. Somos libres para fiarnos si queremos, desde la conciencia del engaño, y dejarnos llevar por el relato. Somos libres de dudar y disfrutar de la intensidad que puede producir una reconstrucción que reconocemos como tal.

Otra muestra reciente de utilización del formato documental para la reconstrucción ficcionada de un suceso real es *Bloody Sunday* (2001) de Paul Greengrass, ganador del Oso de Oro del festival de Berlín el año anterior a *In this world*. La película, una reconstrucción del trágico domingo sangriento irlandés, demuestra una alta fidelidad a los parámetros que definen la realización documental de perfil televisivo, y las brechas que abre en la estética tradicional son más leves que en el caso de Winterbottom. Greengrass utiliza varias unidades, hipotética y estratégicamente situadas en los lugares clave de la manifestación que terminó en masacre el 30 de enero de 1972 en Derry. Quizás la ruptura más importante con el estándar televisivo la hayamos en la inmersión de la cámara del realizador en la intimidad de los personajes que elige como protagonistas de la función, elemento que intensifica el carácter ficcional del filme.

En este terreno encontramos también casos en los que el fallido intento de apropiación de una estética documental por parte de una ficción arruina el resultado de una película. El ejemplo es *Noviembre*

<sup>7</sup> «Intercambios y promiscuidades», título de la conferencia que ofreció Carlos F. Heredero en el curso Cine y Pensamiento: el ensayo fílmico, cursos de verano de El Escorial, Universidad Complutense, Madrid, agosto de 2003.



(2003) de Achero Mañas. Los números teatrales, que realizan los jóvenes protagonistas de la cinta por las calles de Madrid, parecen supuestamente filmados en clave documental, pero el montaje de ciertas escenas, en particular la representación en un vagón de metro (en el que algunas tomas descubren que el número debió repetirse varias veces para ser filmado de una forma realista), evidencian la traición absoluta al pacto con el espíritu realista y combativo que invoca el filme. En el fondo nos hallamos ante un ejercicio similar al que planteaba Winterbottom en *In This World*; sin embargo, para que la identificación del simulacro funcione como un estímulo perceptivo es necesario que las imágenes contengan cierto grado de autoconciencia, una riqueza en el uso de los diferentes formatos audiovisuales, un fuerte carácter irónico o una contundencia y valentía ante la realidad representada. Nada de esto se manifiesta en *Noviembre*.

Otros casos, sobre los que no nos extendemos pero que constatan la viveza del conflicto, son películas como *Aro Tolbukin, en la mente del asesino* (2002) de Isaac Pierre-Racine, Agustín Villaronga y Lidia Zimmermann; la irlandesa *Pavee Lackee* (2005) de Perry Odgen, o *La leyenda del tiempo* (2006) de Isaki Lacuesta, así como los falsos y divertidísimos documentales de Christopher Guest (*Very Important Perros* / *Best in Show*, 2000, y *A Mighty Wind* / *Un poderoso viento*, 2003).

## El documento ficcionado

*Entre el cine y el mundo de las ideas no hay incompatibilidades sino múltiples convergencias.*

Domènec Font<sup>8</sup>

Esa es la creencia de algunos creadores que interpretan el cine como una forma de pensamiento. El ensayo filmico es una forma alternativa de concebir el cine. Cine como instrumento para la reflexión, liberado de los patrones del estándar industrial y de las estructuras narrativas cerradas. Un cine que a veces apunta a la realidad en busca de un lenguaje que dé forma al pensamiento.

Según Santos Zunzunegui, y en palabras de Godard, existe una estirpe de «cineastas que superponen pensar, rodar, montar».<sup>9</sup> En ese camino que conduce del pensamiento a la imagen a través del rodaje y el montaje, se haya instalada de forma irremediable la realidad. Por ello algunos de estos cineastas se mueven en los parámetros formales del documental. Sin embargo, el acercamiento que acometen a la realidad es diametralmente opuesto al de los realizadores del documental periodístico. Las imágenes del mundo dejan de ser el objeto central para convertirse en un medio, un vocabulario infinito (como defendía Pasolini), un lenguaje mediante el cual construir un pensamiento ya filmico.

Así puede entenderse el cine de Chris Marker. Magnífico rastreador de la realidad, Marker enmarca sus imágenes en flujos de forma y significación poética. En ocasiones entregado a la causa política (dando lugar a sus obras formalmente más académicas), ha alcanzado sus mayores logros habitando espacios híbridos en los que lo real (imágenes documentales) se funde con la ficción, que surge de los hilos o sendas narrativas alentadas, casi siempre, por una voz en off. La realidad se convierte en la materia prima, el significante, que luego se constituye

<sup>8</sup> Domènec Font en el cuaderno de presentación del curso Cine y Pensamiento: el ensayo filmico, El Escorial, Universidad Complutense, Madrid, 2003.

<sup>9</sup> De la conferencia «Abre los ojos» de Santos Zunzunegui en el curso Cine y Pensamiento: el ensayo filmico, 2003.

en obra completa gracias a las partículas ficcionales que la articulan, formando el significado. Marker investiga conceptos como la memoria (*Sans Soleil*, 1983); la construcción de la personalidad de un individuo o un pueblo (*Le Mystère Koumiko*, 1963; *Le fond de l'air est rouge*, 1977), el propio cine o la muerte (*La Jetée*, 1962; *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 2000), siempre partiendo de lo real, lo concreto, para la búsqueda de formas de pensamiento más abstractas.

Hay otros cineastas ampliamente reconocidos que han trabajado el ensayo filmico partiendo de la realidad. Encontramos, por ejemplo, los diarios íntimos de Agnes Varda (*Los espigadores y la espigadora* / *Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000); Alexander Sokurov (*Spiritual Voices* / *Dukhovnye golosa*, 1995); Nanni Moretti (*Caro Diario*, 1994) o Johan van der Keuken (*Las largas vacaciones* / *De Grote vakantie*, 2000). La primera persona del singular es la voz más común en las obras pertenecientes a este género. Hay también otros cineastas que han trabajado la observación desde la distancia, en un empeño por revitalizar las herramientas elementales del documental. Así, el flujo del tiempo, la espera, la memoria, son todos ellos componentes esenciales del cine de José Luis Guerín (*Innisfree*, 1990; *En construcción*, 2001).

Otra variante del ensayo filmico la hallamos en la articulación de un discurso nuevo a partir del reciclaje de material preexistente, conocido como *found-footage*. Como obra ejemplar del buen uso de esta estrategia creativa, podemos encontrar una de las obras más fascinantes y

menos reconocidas de la historia del cine español: *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilia Martín Patino. Una película construida mediante la colisión de imágenes de archivo de la posguerra civil española (en la banda de imagen) y canciones populares de la época (en la banda de sonido). De tal choque surge un texto de una fuerte pulsión irónica, en el que se reajusta la distancia necesaria para observar con justicia unas imágenes producidas, en su mayor parte, bajo el sello triunfalista de los vencedores. *Canciones...* es un ejercicio ejemplar acerca de la generación de significados mediante el uso del montaje, un ejercicio de memoria en el que conviven en armonía la nostalgia y la relectura de la historia oficial de un país.

Dentro de este colectivo de cineastas es interesante reivindicar a un director, prácticamente desconocido en el panorama internacional, que ha colaborado lúcidamente en el derribo de las barreras entre documental y ficción. Se trata de Artur Aristakisyan, realizador ruso que con su primera película, *Manos* (*Ladoni*, 1994), da un paso adelante en la perversión del documento en manos de la ficción. En este brillante ejercicio formal y narrativo, filmado en blanco y negro y en 16 mm, Aristakisyan nos enfrenta a imágenes documentales de mendigos que viven en la pobreza más extrema. Imágenes que aturden por la intensidad del dolor que manifiestan. Un dolor forjado en la marginación, la vejez y la soledad. Vemos cuerpos sucios y deformados, y todo parece dibujar un paisaje mortecino y podrido. En realidad, toda la película se convierte en un llanto agonizante, pero también en una súplica esperanzada en la que un padre, median-



te una omnipresente voz en off, le habla a su hijo todavía no nacido. Las palabras actúan como moduladoras del impacto dramático de las imágenes, que se intensifica cuando el padre confiesa a su hijo que la mendicidad, la marginación, la pobreza y la locura son las únicas vías para no ser absorbido por la maquinaria del sistema, para escapar de una sociedad que anula al individuo y lo destruye cruelmente. Pero también encontramos fragmentos en los que la voz en off, herramienta privilegiada de la ficción, amortigua el impacto de las imágenes, consiguiendo construir figuras de enorme belleza, conducidas por el carácter poético, a veces romántico, del relato narrado. En una reciente entrevista, Aristakisyan comentaba sobre su película:

(...) la idea era hacer oír un monólogo y ver una realidad como si estuviéramos en un teatro. Es un teatro que permite ver la pantalla donde aparecen imágenes reales, con una luz temblorosa, anticuada. Para que la percepción del espectador sea revelada como una percepción teatral. Así, percibiendo la sensación de estar dentro del teatro, se hace posible salir de él. Y no lo contrario, que es lo que suele suceder.<sup>10</sup>

Para acabar este acercamiento a las diferentes estrategias de ficcionalización del documento es significativo tener en cuenta la obra del realizador tailandés Apichatpong Weerasethakul, en particular su primera película: *Mysterious Object at Noon* (*Dokfa nau meiman*, 2000). En este filme, el director cede las riendas de la construcción de una ficción a una serie de personas

que va encontrando al azar en un viaje por el país. Cada nuevo individuo (desde mujeres mayores hasta niños) debe continuar el relato a partir del punto en que lo dejó el anterior. Por otra parte, presenciaremos paralelamente la recreación ficcional de la historia que se va tejiendo de voz en voz. Y así, mientras la narración se dispara hacia terrenos inesperados, podremos constatar las condiciones en las que residen los habitantes de diferentes zonas de Tailandia. Mediante un mecanismo filmico de extrema sofisticación, Apichatpong nos revela una verdad que reside en el corazón del debate acerca de la ficción y el documento: los orígenes de la ficción residen en lo real, tanto en la imaginación de un autor como en la voz colectiva de un pueblo, en sus tradiciones, herencias culturales, mitos y leyendas.

## Y final...

En este texto se han descrito algunos de los caminos abiertos y aún por explorar por el cine actual. El cine no ha muerto. Su estatus de arte vivo se constata en el carácter mutante de sus formas y expresiones. Hoy podemos hablar de un arte más libre, menos encorsetado en clasificaciones que limitan tanto sus opciones, como la posibilidad de pensarlo y analizarlo.

Por otra parte, hay algo sospechoso en la pretensión de este artículo. Por una parte, propone una clasificación; y, por otra, pregona el derrumbe de las fronteras y por tanto la inutilidad de cualquier intento de organización del cine en función de su relación con la realidad. De hecho, varios de los autores analizados en el presente texto podrían formar parte de los dos grupos que se

<sup>10</sup> Entrevista a Artur Aristakisyan realizada por el autor de este artículo en el festival POSIBLE 2003, Barcelona.



presentan diferenciados. Sin embargo, más que un fracaso, el autor del presente artículo considera las limitaciones de su discurso parte de su éxito. Esta apreciación responde y recoge en gran medida las enseñanzas de Noël Burch, quien en su *Praxis del Cine* ya constataba una esperanza e ilusión imborrable: al cine le queda aún mucho por inventar, un largo trecho por recorrer. El futuro no está escrito. ✱

### Referencias bibliográficas

- «A new kind of hero», en *Empire*, nº 175, enero 2004.  
BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.  
QUINTANA, Ángel: «La Realidad Suplantada», en *Fábulas de lo visible*, Barcelona, Acatilado, Quaderns Crema, 2003.  
RAMONET, Ignacio: *La teoría de la comunicación*, Madrid, Debate, 1998.  
ZUNZUNEGUI, Santos: «Lo viejo y lo nuevo. La reinención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX», en *Otrocampo*, s.f. [En línea], <http://www.otrocampo.com/index2.html>.